

*к.ф.н., доц. ВАСИЛЬСВ Є. М.  
Рівненський державний  
гуманітарний університет  
(Україна)*

## СТРУКТУРНІ ЗМІНИ ТА ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

У сучасній драматургії (межа ХХ – ХХІ століття) відбувається потужний процес «де-театралізації» драми, у контексті якого деформується, а то й ліквідуються її жанрові ознаки. У багатьох п'єсах не просто щезають традиційні генологічні прикмети (трагедійні, комедійні, мелодраматичні тощо) – створюється, сказати б, «нульовий жанр». У цьому випадку твір не має ознак ні чистих, ні гібридних, ні архаїчних жанрів, ні навіть подібності до нейтральної п'єси. І це безпосередньо пов'язано із руйнуванням традиційної структури драматичного тексту, причому, як «аристотелівського», так і «неаристотелівського» (епічного) типів.

Як відомо, в епічному театрі, починаючи із брехтівської практики, драматичний твір поділяється не на традиційні акти (дії) та яви, а на епізоди (картини, сцени), які надають драмі епічного, наративного характеру, слугують втіленням теоретично обґрунтованого німецьким реформатором «ефекту очуження». Наприклад, у драмі-хроніці Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» дію очужує короткий виклад подальших подій перед початком кожної з дванадцяти картин: це дає змогу зосередитись не на тому, що відбудеться, а як, а значить, за авторською концепцією, сприяє формуванню активної аналітичної позиції глядача (під час вистави ці ремарки проектувалися на екран) й читача.

У сучасних драматургів подібна епізодичність «брехтівського типу» нівелюється. Наочним прикладом цього може слугувати творчий досвід митців, що представляють різні національні традиції. Так, п'єсу польського драматурга Міхала Вальчака «Перший раз» (2008) поділено на шість сцен та епілог, проте ці структурні підрозділи не мають описової частини та навіть заголовків, містять лише нумерацію (Сцена 1, Сцена 2 тощо). З шести подібним же чином пронумерованих сцен складається його ж драма «Пісочниця» (2008).

Загалом кажучи, саме «сцена» є найпопулярнішою в середовищі нинішніх драматургів «молекулою» тексту. П'єса «Партія» (2012) херсонського автора Євгена Марковського має подібний поділ на дванадцять пронумерованих сцен, а киянин Артур Млоян поділяє свій твір «Хома Брут» (2012) на тридцять сцен. Німецький драматург Лутц Хюбнер застосовує подібні пронумеровані сцени (числом 25) у «Справі честі» (2005). Французький митець Ерік-Еммануель Шмітт відвів 19 сцен у драмі «Гість» (1993). Подібних прикладів можна було б наводити ще чимало.

Зустрічаються й інші структурні підрозділи в сучасних драматичних творах. Репрезентант польського театру Тадеуш Слободзянєк визначив жанр свого драматичного твору «Наш клас» (2009) як «історія з ХІV уроків» і поділив його згідно з оригінальною авторською жанровою номінацією на чотирнадцять епізодів: Урок І, Урок ІІ, Урок ІІІ і т.д. Твір поляка Анджея Стасюка «Чекаючи на турка» (2009) поділений лише на два фрагменти: Частина І та Частина ІІ.

Суто номінативним поділом на сцени іноді підкріплюється ще більш сухий, майже канцелярський їх перелік. Сербський драматург Небойша Ромчевич вдається у своїх п'єсах «Провина» та «Легковажна д(р)ама» до однакового формату нумерації: 1.1. СЦЕНА, 1.2. СЦЕНА, 1.3. СЦЕНА тощо. Ймовірно, подібні явища інспіровані роботою з текстом драматичних творів за допомогою комп'ютерних текстових редакторів (наприклад, програми Microsoft Word).

Нерідко окремі структурні підрозділи драматичних творів взагалі не містять назв (сцена, епізод, частина тощо), а лише диференціюються за допомогою цифр (тоді вони нумеруються), літер та інших графічних знаків (тобто можуть залишатися не пронумерованими). Так, початок кожного із дев'ятнадцяти епізодів п'єси австрійського драматурга Фолькера Шмідта «Екстремали» (2007) маркується арабською цифрою (1, 2, 3 і т.д.). Непронумеровані епізоди п'єси швейцарця Лукаса Берфуса «Тест» (2007) відділяються один від одного лише графічними (шрифтовими) знаками \*\*\*. А структура драми німця Роланда Шіммельпфенніга «Під тиском 1 – 3» (2001) засвідчує намір автора зруйнувати традиційну побудову драматичного твору. Звичні акти драматург позначає лише великими літерами (А – перший акт, Б – другий і т.д.), а замість яв фігурують цифрові позначки (1.1, 2.3 тощо). Окрім зазначеного вище впливу на структуру драматичного тексту сучасних графічних засобів, можна також констатувати оригінальний постмодерний прояв того, що ще Віктор Шкловський у своїй славнозвісній статті «Мистецтво як прийом», говорячи про дію художнього закону «одивнення», називав «законом еко-

номії творчих сил» [1: 61].

Доволі частим явищем є повна відсутність поділу сучасного драматичного тексту на будь-які частини. При цьому йдеться не про одноактні, а насамперед про «повнометражні» твори. Наприклад, «Загадкові варіації» Е.-Е. Шмітта (1996), «Божество різанини» французької письменниці Ясмینی Реза (2006), «Потвора» (2007) німецького драматурга Маріуса фон Майєнбурга, «Удар» (2005) німців Андреаса Файеля і Гезіне Шмідт, «Експеримент» (2013) українця Олександра Жовни, «Тикоцін» (2008) поляків Павла Демірського і Міхала Задари. Останній твір прикметний тим, що позбавлений не лише сцен або епізодів, але й розділових знаків. Ними не відділені навіть авторські ремарки та репліки персонажів. Ця п'єса нагадує скоріше потік свідомості драматургів, а графічно вона наближується до сучасного верлібру:

плоцький  
було б дуже довго про це розказувати  
аліна  
бо річ у тім що  
плоцький  
у будь-якому разі  
річ у тім що  
аліна  
річ у тім що  
цю нагороду неможливо щоб нею удостоїли  
бо там у 43 році ніхто вже нікого не рятував  
не переховував  
я знаю  
адже писала про це роботу  
а точніше цілу книжку  
просиділа цілу ніч із четверга на п'ятницю  
над усіма своїми нотатками  
і всі факти зійшлися [2: 112].

Надзвичайно показово, що форма запису цієї драми наближає її до вірша як типу художнього мовлення. Адже саме графічна форма є найзначнішою конститутивною рисою вірша. Відтак можна констатувати нові й напрочуд оригінальні форми не лише ліризації поступової драми, а точніше її, сказати б, версизації.

Низка сучасних п'єс, ніби наслідуючи брехтівську традицію, містять не лише поділ на епізоди, але й їхні назви та/ або опис. Проте функції подібного озаголовлювання епізодів можуть бути не лише різні, а й протилежні. Розглянемо для прикладу три створені на початку нашого сторіччя драми: «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевича, «Валіза» М. Сікорської-Мішук та «Сексуальні неврози наших батьків» Л. Берфуса.

Серб Небойша Ромчевич озаглавлює кожний із двадцяти шести епізодів своєї драми «Кароліна Нойбер» (2003) [3], присвяченій знаменитій ні-

мецькій актрисі XVIII століття. Переважно вони мають допоміжний, службовий характер. Ряд назв є простою вказівкою на місце й час дії епізоду (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави, 1.10. Репетиція, 1.19. Корчма, 1.20. Корчма, 1.21. Гамбурзький театр), його центральних персонажів (1.2. Батько, 1.4. Шпігельберг, 1.6. Маргарита, 1.8. Йоганн і Маргарита) або основну сюжетну ситуацію (1.3. Втеча з дому, 1.11. Успіх, 1.16. Поганий сон). Як бачимо, назва епізоду здебільшого бере на себе функцію традиційної ремарки, якою у класичних творах драматургії відкривалась дія або ява, вказуючи на час і місце дії, сценічний хронотоп і присутніх дійових осіб. Отже, заголовки драматурга у більшості випадків позбавлені як епізуючого, так і ліризуючого начал. Проте відзначимо, що деякі з них вказують на її метадраматичний характер, адже Н. Ромчевич артикулює в них зображення «театру в театрі»: і процесу репетицій (1.10. Репетиція), і театрального життя (1.21. Гамбурзький театр), і самих вистав, як ярмаркових (1.1. Гансвурст, 1.9. Гансвурст – Унтер-офіцер), так і драматичних (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави).

Інший характер носять заголовки драми «Валіза» (2008) польської авторки Малгожати Сікорської-Мішук. У ній син французького єврея Франсуа Жако (прототипом якого був француз Мішель Лельо) випадково відкриває у паризькому Музеї Голокосту валізку з Аушвіцу із прізвиськом свого батька Пантофельника. «Валіза» близька епічній драмі брехтівського типу. Недаремно одним із її дійових осіб є Наратор (типовий для сучасної драматургії метаперсонаж), що у першій же сцені «очужує» дію й розповідає історію, що мають побачити глядачі:

НАРАТОР: Це буде історія про Франсуа Жако і до того ж – ха-ха, не знаю, як я з тим дам собі раду; в цій історії будуть серйозні моменти, але деякі серйозні моменти будуть представлені потішно. І скидається на те, що в найнеочікуваніші моменти я співатиму.

Шабада...

А тепер пан Жако вирушає з дому до музею. Це змінить його життя, але не знаю, чи він уже вийшов, тож про всяк випадок зателефоную до нього. [4: 175 – 176].

Саме Наратор, що, як бачимо, вступає в контакт як з дійовими особами, так і з читачами й глядачами, і надає всій п'єсі М. Сікорської-Мішук характер епічної драми. Він бере на себе функції Хору та Прологу, причому не лише античного, а й більш сучасного. Наратор з «Валізи» може бути співвіднесений із метатеатральними персонажами трагедії Жана Ануя «Антигона». Нагадаємо, Пролог «Антигони» нагадує публіці відомий міф,

повідомляє про вихідну ситуацію драми, представляє дійових осіб; персонажі самі розмірковують про «розподіл ролей», театральність життя і навіть про драматичні жанри. Особливо відверто це робить Хор — дійова особа п'єси, що її має грати той самий актор, що промовляє монолог Пролога. Хор, наприклад, пояснює глядачам «зручність трагедії» — жанру, до якого, за авторським визначенням, належить «Антигона».

Пролог і Хор в Ж. Ануя, як і Наратор у «Валізі», є засобами умовної образності, що руйнують «четверту стіну», тобто сценічну ілюзію реальності зображуваної в театрі, та водночас є засобами епізації драми. Вони сприяють тому, щоб ще більше «очужити» сюжет, примусити подивитись на нього, разом із драматургом, новим поглядом, захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами суперечки, ходом драми ідей, тобто «тим, як відбувається». Але Наратор «Валізи» належить новій, постмодерній добі. По-перше, йому, на відміну від аналогічних Ануйєвих всезнаючих дійових осіб, притаманна епістемологічна невпевненість («не знаю, чи він уже вийшов»). По-друге, Наратор надзвичайно тісно пов'язаний зі світом інших дійових осіб, навіть закохується у Жаклін, яка спочатку існує як автовідповідачка. Постмодерністська іронія М. Сікорської-Мішук полягає тут у тому, що й такі персонажі, як Хор, Пролог, Людина театру, Наратор тощо донині мислились драматургами як їхні майже механічні «автовідповідачі». Проте у «Валізі» Наратор завдяки безпосереднім контактам зі світом тої дійсності, про яку він розповідає (подібно до розповідача в епосі), наче оживляється сам, стає принаймні не менш «живим», ніж інші дійові особи п'єси. Тому він і оживлює Автовідповідачку, яка з неживого автомату постає живою жінкою Жаклін. Більш того (і це по-третє), Жаклін перетворюється не лише на живу істоту, а й на партнера Наратора, його «жіночу версію». На діалозі двох нараторів побудовані цілі епізоди твору (наприклад, 3, 6, 12, 13), котрі схожі на антифон давнього хору (строфа та антистрофа в античній драмі):

НАРАТОР: Франсуа йде до музею, названого на честь  
Голокосту музеєм Голокосту.  
Це дуже незвичне місце.  
Поясню це так,  
На прикладах:  
Приклад перший –  
У музеї живопису можна побачити живопис.  
ЖАКЛІН. А в музеї порцеляни,  
Як легко здогадатися, ангелики – звісно ж,  
порцелянові,  
Поряд столовий сервіз, дивом збережений,

Беручи до уваги його надзвичайну крихкість.  
НАРАТОР. Ніхто не відгадає, що можна поба-  
чити в музеї Голокосту. Це – музей несподіванок!  
ЖАКЛІН. Кожен знайде тут щось для себе [4:  
180 – 181].

Застосовуючи подібні діалоги двох нараторів (котрі водночас є дійовими особами), їхні пере-  
клички, автор наче демонструє можливості як епі-  
зації драми, так і драматизації епосу.

Назви ж усіх чотирнадцяти епізодів «Валізи», сказати б, «очужують очужене». Адже у цих за-  
головках подається стереоскопічний вимір зобра-  
жуваного: погляд і на персонажів драми Франсуа Жако (10. Франсуа віднаходить віру; 11. Франсуа втрачає віру; 14. Хоч і впевнений, що валіза по-  
рожня, Франсуа йде її відкрити), Жаклін (4. Жа-  
клін, по кабелю, вплетена в історію, дає відповідь,  
чому Франція не могла обійтись без цього музею),  
Екскурсоводку з Музею Голокосту (8. Франсуа  
входить до музею і зустрічає Охоплену Відчаєм  
Екскурсоводку. Франсуа не знає, що вона охопле-  
на відчаєм і думає, що це просто екскурсоводка), і  
на самого Наратора (1. Наратор заохочує розпові-  
дати домашні історії, але починає і закінчує фран-  
цузькою; 3 Наратор упорядковує історію і закоху-  
ється), і на події історії та сучасності (13. Історія  
котиться далі; наратор розповідає її, вірячи в те,  
що люди хочуть слухати про розлад європейської  
цивілізації) і, разом із тим, на самих реципієнтів  
драматичного тексту (6. Чого немає в музеї Голо-  
косту?; 12. Одне чудо – це замало).

Отже, назви епізодів драми «Валіза» не вико-  
нують суто службову або номінативну функцію,  
як у «Кароліні Нойбер» Н. Ромчевича, а працю-  
ють насамперед на процес тотальної епізації і ме-  
тадраматизації твору.

П'єса швейцарського драматурга Лукаса Бер-  
фуса «Сексуальні неврози наших батьків» (2003)  
[5] також поділена на епізоди (загалом їх трид-  
цять п'ять) та містить їх назви. Проте вони вже не  
лише епізують, як у Б. Брехта та його послідовни-  
ків, драму, і не виконують суто номінативну функ-  
цію, як у Ромчевича. Основним художнім завдан-  
ням заголовків є ліризація драматичного тексту.

Сам твір є історією дівчини Дори, що багато  
років приймала заспокійливі психотропні препа-  
рати. Робилося це для того, щоб захистити її від  
диких і неконтрольованих сплесків емоцій і дати  
їй можливість жити «нормальним життям». Вона  
може навіть працювати, допомагаючи в овочевий  
крамниці, куди її взяв на роботу доброзичливий  
Шеф. Одного разу, за бажанням матері, прийом  
медикаментів скасовується, і в Дори прокидаєть-  
ся велика жага життя, вона відкриває свою сексу-  
альність. Героїня зв'язується з комівояжером (Ви-  
тончений пан), що гвалтує її. Дора сприймає це як

вдалу спробу вирватися зі світу, надмірно опікуваного іншими. Вмовляння і поради лікаря, батьків і роботодавця до неї більше не доходять; вона не дозволяє собі нічого нав'язувати. Батьки спочатку відправляють її на аборт, а потім на насильницьку стерилізацію.

Заголовки епізодів супроводжують усю дію п'єси Л. Берфуса, наче акомпанують їй. Вони є напрочуд оригінальними навіть на тлі експериментальної драматургії межі ХХ – ХХІ століть: 2. Овочевий лоток біля вокзалу. Доноситься звук поїздів. Вечоріє; 12. Вдома. Сніданок. Запах кави й надія прийдешнього дня; 15. У готельному номері. Час забувається, миті течуть, а людина – в знемозі; 34. У лікаря. Час тягнеться, натягаючись довгою ниткою, доки не лопається.

Як бачимо, заголовок епізоду складається з двох частин (подібно до подвійного заголовку твору); кожна назва містить як функціональні вказівки на локацію («У лікаря», «Вдома», «У готельному номері», «На вокзалі», «На озері» тощо), так і поетизацію сюжетної ситуації («Мирно мерехтить світло нічника, за вікном темрявою дихає ніч», «Свічка палає і стікає краплями»). На перший погляд може здатися, що і друга частина назви належить до традиційної інформативної, суто функціональної ремарки (про типи та еволюцію драматургічної ремарки див.: [6]). Адже і в ній драматург вказує на час доби («рано вранці», «глибока ніч»), описує погоду («прохолодний ранок», «чудовий день»), запахи («запах кави»), деталі пейзажу («за вікном темрявою дихає ніч») або інтер'єру («світло нічника», «свічка горить»). Однак ці прикмети аж ніяк не є зовнішніми (до того ж зовсім не обов'язковими при сценічному втіленні). Вони є скоріше «пейзажами душі» і пов'язуються драматургом із настроями і внутрішнім станом дійових осіб, передусім протагоністки Дори: «пізній час і втома», «надія прийдешнього дня», «у піднесеному настрої»). До того ж у них багато яскраво поетичної образності, метафорики («Час тягнеться, натягаючись довгою ниткою, доки не лопається»), символіки (символи часу, свічки, світла).

Більш того, якщо спробувати «вирізати» з тексту п'єси назви епізодів і розташувати їх по порядку, то у своїй сукупності вони нагадають і за змістом, і за образністю, і за ритмом, і за формою радше поетичний текст, близький до європейського верлібру, а часом і до зразків східної поезії (хокку, танка):

13. В готельному номері. Час забувається, миті течуть, а людина – в знемозі.

14. У лікаря. В ніч похолодало.

15. Вдома. Світ нічника, що затишним так і не став.

Отже, одна частина заголовку п'єси «Сексуальні неврози наших батьків» є раціональною,

функціональною, «зовнішньою»; друга – емоційною, поетизуючою, ліричною, «внутрішньою». У цілому ж назви епізодів надають драматичному твору Л. Берфуса поетичного характеру, відтак надають йому ознак ліричної драми. Адже лірика в драмі, як зауважує І.В. Фоменко, є «способом втілення індивідуальних переживань людини, незалежно від того, ліричний це вірш, оповідання, теоретичне міркування чи драма»; це те, що «говорить про переживання усамітненої душі...», це зосередженість не на світі, а на людині, на пошуках її власного шляху. Таким чином, йдеться не про літературний рід, а про авторську позицію [7: 26 – 27]. Саме така лірична авторська позиція драматурга Л. Берфуса і реалізована в системі його заголовків.

У численних драматичних текстах межі ХХ – ХХІ століття автори обходяться без ремарочного комплексу, що фактично відсутній, зведений до нуля. Мінімілізація ремарок або ж повна відмова від них є характерною ознакою сучасної драматургії. Цей мінус-прийом можна спостерігати у п'єсах того ж Лукаса Берфуса («Тест»), німецьких драматургів Андреаса Файєля і Гезіне Шмідт («Удар»), французької авторки Ясмінни Реза («Божество різанини»), польських митців Міхала Вальчака («Перший раз»), Малгожати Сікорської-Міщук («Валіза») та багатьох інших представників новітньої драми. Нульові ремарки, з одного боку, також слугують загальному процесу руйнації традиційної драми, її театральоцентричної структури, проте з іншого – залишають більше свободи режисеру як чільній постаті театального процесу, нічим не зобов'язучи та не обмежуючи його креативних функцій.

Детеатралізація кінця ХХ – початку ХХІ століття істотно відрізняється від подібних процесів сторічної давнини, що визначили розвиток «нової драми» Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, Б. Шоу та інших. Адже Ібсен і Шоу були глибоко театральними драматургами, тоді як Берфус і Реза – атеатральні. «Постдраматичний театр» (Х. Леманн) нерідко перетворюється радше на «детеатралізовану (антитеатральну) драму». Атеатральність призводить до ажанровості.

### Література

1. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914 – 1933) – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
2. Демірський Павло, Задара Міхал. Тикоцін // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – С. 103 – 171.
3. Ромчевич Небойша. Кароліна Нойбер // Ромчевич Небойша. А зараз мало бути найважливіше! – К.: Темпора, 2014. – С. 10 – 58.
4. Сікорська-Міщук Малгожата. Валіза // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – С. 173 – 204.
5. Берфус Лукас. Сексуальные неврозы наших родителей // <http://www.theatre-library.ru/authors/b/berfus>
6. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – Вып. II. – С. 5 – 16.
7. Фоменко И.В. Лирическая драма – миф или реальность? // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской государственный университет, 2002. – Вып. III. – С. 23 – 27.